

На правах рукописи

ВОЗГРИВЦЕВА Ксения Ивановна

**МАЛАЯ СЦЕНА В ТЕАТРАЛЬНОМ ПРОСТРАНСТВЕ РОССИИ
XX – НАЧАЛА XXI ВЕКОВ: КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКИЙ АСПЕКТ**

24.00.01 – теория и история культуры

Автореферат
диссертации на соискание ученой степени
кандидата культурологии

Екатеринбург
2006

Работа выполнена на кафедре культурологии ГОУ ВПО «Уральский Государственный Университет им. А. М. Горького»

Научный руководитель кандидат искусствоведения, профессор,
заслуженный деятель искусств
Кириллова Наталья Борисовна

Официальные оппоненты:

доктор культурологии, профессор
Мурзина Ирина Яковлевна

кандидат философских наук, доцент
Лисовец Ирина Митрофановна

Ведущая организация ГОУ ВПО «Екатеринбургский государственный театральный институт»

Защита состоится 20 июня 2006 г. в 15 часов на заседании диссертационного совета Д 212.286.08 по защите диссертаций на соискание ученой степени доктора философских наук, доктора культурологии, доктора искусствоведения при Уральском государственном университете им. А. М. Горького по адресу: 620083, Екатеринбург, К-83, пр. Ленина, 51, комн. 248

С диссертацией можно ознакомиться в научной библиотеке Уральского государственного университета им. А. М. Горького.

Автореферат разослан «20» мая 2006 г.

Ученый секретарь
диссертационного совета
доктор социологических наук, доцент

Л. С. Лихачева

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

Актуальность темы исследования. Рубеж XX – XXI веков для российской культуры стал очередным периодом модернизации. Изменения коснулись не только отдельных областей постсоветского культурного пространства, но и всей системы социокультурного функционирования. Усложнились и дифференцировались под воздействием деидеологизации сами принципы структурирования пространства культуры, в том числе и театрального.

Произошедшие изменения во взаимоотношениях государства и театра, переоценка роли и места театра в жизни общества, с одной стороны, привели к освобождению театра от вмешательства идеологии в творческие процессы, к появлению большого количества негосударственных и немунципальных театров; но с другой стороны, российский театр в модернизационный период попал в ситуацию постоянной борьбы за выживание, так как в новых экономических и политических условиях его развитие перестало быть «приоритетным» для государства. Нельзя не учитывать и состояние конкуренции с другими сферами досуга и развлечений, в особенности активного воздействия электронной медиакультуры: кабельного и спутникового телевидения, видео, цифрового кино, компьютерных каналов, DVD, CD-ROMов, которые стали катализаторами многих социокультурных процессов, являясь действенным фактором эпохи перемен.

В этих условиях существование отечественного театра характеризуется активным поиском новых способов организации диалога со зрителем, необходимым условием которого является единое театральное пространство. Исследование вариантов структурирования театрального пространства позволяет выявить не только ценностные предпочтения и эстетические установки отдельных субъектов театральной культуры, но и определить основные тенденции и перспективы ее развития.

Понятие «театральное пространство» активно использовалось и используется как практиками театра (режиссерами, сценографами, актерами), так и теоретиками театра на протяжении всего XX века. Но его употребление в большинстве случаев спонтанно и не подразумевает строгой определенности. В российском и зарубежном театроведении лишь несколько авторов определяют значение данного понятия, но специальных теоретических исследований театрального пространства не проводилось. Для выявления особенностей театральной культуры исследование театрального пространства и четкое определение его специфики необходимо, так как театральное пространство является структурой, в рамках которой и разворачивается существование театральной культуры.

Особенности театрального пространства всегда, так или иначе, определялись влиянием внешних условий (политических, экономических и социальных) на различные области и явления театральной культуры. Так, изучая одну из самых характерных тенденций развития театральной культуры России конца XX – начала XXI веков – Малую сцену, – исследователь

получает возможность не только выявить сущностные характеристики театральной культуры данного периода, но и сделать выводы о ценностных приоритетах, актуальных для определенной группы людей или всего социума. Способы пространствостроения, несомненно, отражают основные изменения в жизни современного российского общества. Поэтому проблема театрального пространства и способов его организации является актуальной в условиях социокультурной модернизации России.

Метод исследования культуры и социума через исследование отдельного феномена, в частности Малой сцены, представляется особенно эффективным. Дело в том, что такой подход позволяет восстановить целостный образ культуры в переходный период, когда общество начинает действовать вопреки выработанным ранее идеям, нормам поведения и мышления, ценностным ориентирам. Благоприятным полем для исследования является изменение традиционной диспозиции смыслов в культуре.

Малая сцена как порождение культуры XX века отличается от театров с малой сценой, которые существовали в России еще с XVIII века в виде придворных и крепостных усадебных театров. Ее появление обусловлено советской театральной культурой: особыми отношениями государства и творческой интеллигенции и их эволюцией, связанной с изменениями культурной политики страны. Одновременно Малая сцена – это реакция на рост и развитие города, на процессы массовизации и плюрализации культуры, на фоне которых происходит утрата целостности самосознания человека и усиление социальной разобщенности. Не случайно жизнь большинства театров как советского, так и постсоветского периодов проходит под лозунгом «поиска и единения с единомышленниками». Поэтому важно не только понять, какие процессы лежат в основе формирования данного феномена русской театральной культуры, но и определить возможности Малой сцены в плане нивелирования негативных воздействий современной культуры на личность. Решение этой задачи является важным для определения стратегии культурной политики и определения приоритетов в дальнейшем развитии театральной культуры.

Степень научной разработанности проблемы. Театральное пространство постепенно становится объектом теоретического исследования. Культурология не обращалась к изучению данного аспекта существования театральной культуры, относя проблему театрального пространства к сфере интересов театроведения и искусствоведения. Но и в рамках этих дисциплин театральное пространство так и не было изучено целостно и последовательно. К данной проблеме исследователи подошли через изучение пространства в театре. Так долгое время театральное пространство оставалось синонимом то театральной культуры, то пространственной организации в театре. На протяжении первой половины XX века сформировался сценографический подход, в рамках которого театральное пространство приравнивалось к пространству в театре. Первые попытки теоретического исследования пространства в театре относятся к началу XX века. Режиссеры-новаторы, экспериментируя с пространственной организацией в театре, фиксируют

результаты этих экспериментов в теоретических статьях и воспоминаниях, ставших классикой театроведения. Для понимания предыстории формирования понятия театрального пространства важными оказались труды К. Станиславского, А. Таирова,

Н. Евреинова, Е. Вахтангова. Одним из первых режиссеров, отошедших от сценографического подхода, стал В. Мейерхольд, сделавший акцент на пластике актере как «механизме» организации театрального пространства. Указанные режиссеры структурировали пространство в театре на основе представлений о характере взаимодействия зрителей и актеров. В трудах К. Станиславского, Н. Евреинова, А. Таирова, В. Мейерхольда одним из объектов изучения является проблема «границы» между жизнью и игрой, реальностью и сценическим искусством. В частности, можно утверждать, что многие идеи К. Станиславского легли в основу театральной семиотики Ю. Лотмана, а «биомеханика» В. Мейерхольда дала толчок развитию теории «эпического театра» Б. Брехта и политического театра в целом.

Среди зарубежных исследователей, обращавшихся к проблеме пространства в театре, можно выделить А. Арто, Г. Крэга, П. Брука, Е. Гротовского, которые также являлись режиссерами-практиками. Особенно важными представляются представления П. Брука о способах организации эффективного диалога театра со зрителем, способах структурирования пространства в театре, а также эксперименты с приемами «пратеатра» в процессе организации художественного диалога, описанные в его книгах «Блуждающая точка» и «Пустое пространство. Секретов нет».

Дальнейшую разработку проблемы отношений пространства и театра продолжили представители семиотического подхода в исследовании театра Р. Барт, А. Юберсфельд, Э. Сурио, Э. Маркони, О. Зих, рассматривающие пространство как единицу театрального знака. Своеобразное обобщение данных теоретических исследований можно обнаружить в уникальной работе П. Пави «Словарь театра».

Основу философского подхода к анализу границ театрального пространства и «диалога культур» в этом контексте составили труды известных российских исследователей, таких как П. Флоренский, М. Бахтин, В. Библер, А. Еремеев, М. Каган, Л. Коган, В. Межуев, Ю. Степанов и др. Интерес представляют и те работы, которые исследуют бытие того или иного вида искусства в современном социокультурном пространстве. Речь идет о трудах В. Базанова, Я. Ремеза, Н. Кирилловой, А. Михайловой, М. Рыклина, С. Цимбала, Л. Шпетиса, В. Шверубовича и др.

Для определения основных тенденций развития русской театральной культуры в диссертационной работе использовалась также литература по истории театра и истории русской культуры, в частности труды В. Бабенка, Г. Дадамяна, Н. Извекова, В. Каганского, И. Кондакова, А. Крусанова, М. Любомудрова, П. Маркова, В. Паперного, К. Рудницкого, А. Якубовского и др.

Исследование феномена Малой сцены потребовало использования не только критических работ, посвященных постановкам на малых сценических площадках, но и анализа философской литературы, предоставляющей

возможность выработки теоретико-методологической базы исследования пространствостроения в театре. Это работы Й. Хейзинги, Х. Ортега-и-Гассета, М. Фуко, А. Иконникова и др.

Следует отметить, что на протяжении XX века так и не появилось фундаментального исследования, посвященного феномену Малой сцены ни в рамках театроведения, ни в рамках культурологии. Современное театроведение мало связано с культурологией – отсюда и односторонний подход к театральному пространству, отсутствие в критической литературе связи театра с общими процессами, происходящими в культуре, и отсутствие специальной литературы по Малой сцене. В условиях современной ситуации театр постепенно становится предметом интереса для культурологов. Поэтому и теория театра, и история театральной культуры являются благодатной областью для проведения культурологического исследования.

Анализ актуальности и степени научной разработанности проблемы позволил сформулировать объект, предмет, цели и задачи диссертационного исследования.

Объект исследования. Объектом диссертационного исследования является театральное пространство России XX – XXI веков.

Предмет исследования – Малая сцена как способ существования театрального пространства.

Цель исследования – Выявление сущности, места и роли Малой сцены в театральном пространстве России XX – XXI веков.

Достижение поставленной цели реализуется посредством решения следующих задач:

- Выявить содержание понятия «театральное пространство» в соотношении с категорией «театральная культура»;

- Определить взаимосвязь между формами театрального пространства и тенденциями развития театральной культуры;

- Исследовать причины и социокультурные условия появления Малой сцены в историко-культурологическом аспекте;

- Определить сущность Малой сцены как способа пространствостроения в театре и как формы театрального пространства;

- Выявить потенциал Малой сцены через исследование ее экспериментальных возможностей;

- Определить перспективы Малой сцены на основе рассмотрения специфики свободной сценической площадки как формы Малой сцены;

- Исследовать реализацию возможностей Малой сцены на основе анализа практики «авторского театра» Н. Коляды (Екатеринбург) в условиях модернизации театрального пространства России на рубеже XX – XXI веков.

Теоретико-методологическая база исследования.

Цель исследования определила построение диссертационной работы на методологии комплексного анализа. Сравнительно-исторический метод позволяет выявить динамику в развитии как театральной культуры в целом, так и Малой сцены в частности. Культурно-антропологический метод

используется для выявления причин возникновения Малой сцены, особенностей ее влияния на субъекта театральной культуры. Применение ценностного подхода помогает провести анализ эстетических ориентаций субъектов театральной культуры и ценностных установок, заложенных в основе существования Малой сцены. Междисциплинарный подход, применяемый в диссертации, позволяет исследовать театральную культуру и ее феномены на стыке философии, эстетики, культурологии, искусствоведения (театроведения).

Научная новизна исследования.

На сегодняшний день все исследования сферы театра оказываются изолированными друг от друга, и, как следствие, недостаточными для понимания отдельных явлений театральной культуры. Социология и менеджмент театра не способны выявить и объяснить основные закономерности развития театральной культуры, как невозможно составить целостную картину жизни театра по отдельным критическим рецензиям. Указанные проблемы оказываются решаемы в культурологии, когда явления театрального искусства рассматриваются с точки зрения их значимости, роли и места в культуре.

Исследование театральной культуры, основных тенденций ее развития и особенностей функционирования в определенном исторический период на сегодняшний день осложняется отсутствием четко определенных категорий и понятий. Культурологический подход требует выработки понятий, которые позволили бы подойти к последовательному глубокому осмыслению всего многообразия явлений и процессов современной театральной культуры. Одним из таких понятий является «театральное пространство».

Данная диссертационная работа является одним из первых культурологических исследований Малой сцены с использованием категории «театральное пространство».

1. В результате проведенного исследования автором было сформировано понятие «театральное пространство» в соотношении с категорией «театральная культура», что позволило уточнить соотношение понятий «театральное пространство» и «пространство театра». Согласно авторской концепции театральное пространство рассматривается как пространство деятельности субъектов и взаимодействия элементов театральной культуры. Пространство театра (как место для спектакля) входит в материальную инфраструктуру театральной культуры наряду с организационной инфраструктурой, театральным образованием и критикой, а в целом – является пространством протекания диалога между авторами спектакля и зрителями. Пространство театра определяется как элемент театрального пространства и одновременно способ его организации.

2. Выявлена взаимосвязь между способом организации театрального пространства и особенностями развития театральной культуры. В диссертации анализируется театральное пространство и основные тенденции развития театральной культуры советского периода. Выявляются социокультурные условия появления Малой сцены как закрытого андеграундного театра,

вытесненного на периферию пространства официальной театральной культуры. Определяется место и роль Малой сцены в постсоветский период, когда Малая сцена обретает статус театра, противостоящего процессам коммерциализации и массовизации театральной культуры.

3. Дано авторское определение Малой сцены как способа существования театрального пространства, отличающегося формированием особых, близких отношений производителей и потребителей театральной культуры, возникающих вследствие сокращения физической и духовной дистанций. Выявлены характерные особенности Малой сцены, отличающие ее от других форм организации театрального пространства: элитарность, превалирование диалога над коммуникацией, человеческого компонента над техническим, активного личностного начала над пассивной анонимностью в процессе взаимодействия субъектов театральной культуры.

4. Произведен анализ характеристик экспериментального театра и их проявления на Малой сцене («маргинальность» театра, творческий подход к пространствопостроению, разрушение стереотипов зрительского восприятия и др.). Дано определение театрального эксперимента как опыта создания определенных условий обновления приемов театрального искусства, изменения участников и системы ценностей театральной культуры в целом. Рассмотрены основные приемы театрального эксперимента, характерные для театральной культуры России рубежа веков (организация «этапа предвкушения», использование пространства вокруг театра, игра среди зрителей, использование внетеатральных помещений, свободных сценических площадок и так далее).

5. Проведен анализ театрального эксперимента на свободной сценической площадке, являющейся одной из наиболее актуальных форм Малой сцены. В работе раскрывается специфика творчества театров, позиционирующих себя как «бездомные»; показана эффективность театральных фестивалей и образовательных программ на свободной сценической площадке в плане объединения театрального пространства.

6. Исследована практика реализации возможностей Малой сцены на примере «авторского театра Николая Коляды». Рассмотрение проблемы обновления театрального искусства, выработки театром индивидуальной творческой позиции, вхождения авторского театра в новое экономическое, политическое и социокультурное пространство позволило определить перспективы Малой сцены в условиях модернизации театрального пространства России на рубеже XX – XXI веков.

Научно-практическое значение работы.

Результаты работы могут быть использованы для выработки методологии исследования театра как института культуры и театральной культуры в процессе ее исторического развития. Выработанный подход к исследованию феноменов театральной культуры и собранный материал может быть апробирован при разработке и чтении курсов «История и теория культуры», «История театра», а также при подготовке спецкурса, посвященного театральной культуре конца XX – начала XXI века.

Результаты диссертационного исследования могут быть полезны для разработки стратегии культурного развития города.

Апробация основных идей исследования.

Основные идеи диссертации и полученные результаты обсуждались на заседаниях кафедры культурологии Уральского государственного университета им. А. М. Горького в 2005 – 2006 гг.

Идеи и выводы диссертации были представлены на научно-практических конференциях международного, всероссийского, регионального и городского уровней: «Россия в III тысячелетии: прогнозы культурного развития. Качество жизни: Наука. Культура. Образование. Искусство. Власть. Производство» (Екатеринбург, 6-7 декабря 2002г.), «Культура современного российского общества: состояние, проблемы, перспективы» (Екатеринбург, 10-12 апреля 2003); «Россия в III тысячелетии: прогнозы культурного развития. Качество жизни на рубеже тысячелетий «Антропологические чтения – 2005» (Екатеринбург, 14-15 мая 2005г.); «Урал-индустриальный» (Екатеринбург, 1 ноября 2005г.); «Проблемы города в культурной антропологии: история и современность (III Колосницынские чтения) (Екатеринбург 15 декабря 2005 г.) и др.

Идеи и выводы исследования нашли отражение в 8 публикациях в специализированных изданиях, научных сборниках и журналах.

Материалы диссертации были апробированы автором в лекциях учебных курсов «Культурология» и «История театра» в Уральском государственном техническом университете для студентов I и IV курсов.

Структура и объем работы. Диссертация состоит из введения, двух глав (включающих по три параграфа), заключения, списка литературы (содержащего 200 наименований) и приложения. Общий объем работы – 199 страниц.

ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ

Во **Введении** представлено обоснование актуальности темы, степень научной разработанности проблемы, определяются цель и задачи исследования, теоретико-методологическая база, характеризуется научная новизна исследования и практическая значимость, изложена апробация основных результатов.

В **I главе «Театральное пространство: культурологический аспект»** автором уточнена сущность понятия «театральное пространство», на основе рассмотрения особенностей его функционирования в контексте основных тенденций развития театральной культуры советского и постсоветского периодов выявлены условия появления, а также специфика Малой сцены как формы театрального пространства.

В **первом параграфе «Эволюция концепций театрального пространства в культуре XX века»** представлена предыстория формирования понятия «театральное пространство», определена его специфика и теоретико-методологический потенциал.

Проведен анализ концепций театрального пространства, появившихся на протяжении XX века. Традиционно театральное пространство рассматривалось либо как синоним художественного пространства, организованного на сцене для протекания диалога «Сцена-Зал» («Актер-Зритель»), либо как условная совокупность всех процессов и явлений театральной культуры. В работе доказывается, что подобное понимание театрального пространства как пространства в театре недостаточно, так как не выражает всей многогранности данного понятия. Сложность его определения заключается в специфике театра как вида искусства. С точки зрения пространства, театр есть совокупность реального и художественного пространства, возникающего в результате творческого акта (игры актеров, сценографического решения и так далее). Однако театральное искусство – это лишь один из элементов театральной культуры, включающей в себя множества подсистем (театральное образование, критику, организационную и материальную инфраструктуру). Поэтому пространство в театре может рассматриваться и как частный вариант структурирования театрального пространства, и как элемент театральной культуры.

Рассмотрение театрального пространства в соотношении с категорией «театральная культура» позволило расширить смысловые рамки данного понятия, определив театральное пространство как пространство деятельности субъектов и взаимодействия элементов театральной культуры. В силу многообразия субъектов, явлений и зачастую противоречивости процессов, наполняющих театральное пространство, его константными характеристиками являются неоднородность и изменчивость.

Театральное пространство одновременно является единым и раздробленным. Структура, соотношение частей и границы театрального пространства являются подвижными, так как зависят от того, какие элементы театральной культуры активизируются.

Процессы, протекающие в различных областях театрального пространства, отличаются по содержанию, интенсивности и продолжительности. В связи с этим по-разному можно оценивать положение центра и периферии театрального пространства. Центром и организующим элементом театрального пространства является человек (группа людей), производящий театральную культуру. Сложность определения центра заключается в специфике театрального искусства, когда процесс творчества (например, игра актера) зачастую совпадает с со-творчеством (сопереживанием зрителя), то есть процессы производства и потребления совпадают. Поэтому в зависимости от особенностей театральной культуры потребитель может восприниматься как равноправный, самоценный участник – центр, а может рассматриваться как пассивная периферия. Приближение или удаление от центра определяется его активностью, степенью вовлеченности в этот процесс, способностью, возможностью или желанием принимать и воспроизводить ценности и опыт, накопленный людьми в разных областях театральной культуры.

Так как в отрыве от своего содержания театральное пространство не существует, его форма, степень единства или раздробленности, соотношение центра и периферии и другие условия непосредственно зависят от состояния отдельных областей и явлений театральной культуры, на которой, в свою очередь, отражаются политические, экономический и социокультурные особенности конкретного исторического периода. В работе доказывается, что понятие «театральное пространство» не только позволяет исследовать театральную культуру во всей ее структурной и содержательной сложности, но и выявлять взаимодействие театра с другими областями культуры, а также анализировать роль театра в жизни общества.

Во втором параграфе «Основные тенденции развития театрального пространства советского и постсоветского периодов» рассматривается специфика функционирования театрального пространства России XX – начала XXI веков, на основе чего определяются условия появления, ценностное и знаково-символическое содержание Малой сцены как формы театрального пространства.

В 1930-1950-е гг. советское театральное пространство за счет включения театра в систему идеологического управления выстраивалось как пирамида с единым центром. Такая структура позволяла равномерно транслировать идеи, нормы, образцы и способы производства и потребления театральной культуры (в любой ее области) на всю территорию СССР. Внешне единая структура советского театрального пространства с единым официальным центром внутри оказалась жестко разграниченной на отдельные области, в которых и закреплялись субъекты театральной культуры.

Зависимость театра от политики в советское время приводит к увеличению и усилению границ внутри театральной культуры (например, границ «жизнь – сцена», «театр-зритель»). Жесткость и определенность этих границ была обусловлена местом и ролью театра в жизни общества. Граница между потребителем и производителем театральной культуры была практически непроницаемой, что отражалось и на организации пространства в театре: пространство в театре четко делилось на зрительный зал, сцену и служебные помещения при помощи занавеса, кулис, а также при помощи использования метода «четвертой стены», позволявшей актерам «забыть» о существовании зрителей. Такое внутреннее разграничение театрального пространства дополнялось жесткой внешней границей, отделявшей советский театр от влияния зарубежного театра.

В 1960-е гг. XX века структура официальной театральной культуры осталась неизменной, поэтому явления, которые не вписывались в эту структуру, вытеснялись в отдельные ячейки театрального пространства с предоставлением права свободного развития в рамках данной ячейки. Театральное пространство было структурировано следующим образом: центр соответствовал крупным академическим театрам, вписанным в систему «власть-театр-общество», а периферия – «андеграундным» театрам (сегодня многие из таких театров считаются экспериментальными). Таковыми являются театры А. Васильева, М. Розовского, С. Арцыбашева, В. Спесивцева, Р.

Виктюка и др. Однако именно такая структура театрального пространства впоследствии обеспечила появление в рамках неофициальной театральной культуры новых ценностей, идей, которые потребовали новых форм организации театрального пространства. Если эксперимент не допускается на больших сценах, то представители неофициальной театральной культуры уходят в репетиционные залы, клубные сцены и вне-театральные помещения для частичного освобождения от бдительного контроля и в поисках живых контактов со зрителями. Оказываясь, с точки зрения официальной культуры, на периферии театрального пространства, такие театры становились более близкими зрителям по способу мировосприятия, то есть переходили в разряд центра.

В условиях Малой сцены, актуализировались такие ценности как «диалог», «открытость», «эксперимент». Вследствие этого изменилось понимание центра, периферии и границы. Зритель уже не воспринимается как пассивная периферия, на него распространяются характеристики центра. Малое театральное пространство намеренно избавляется от внутренних границ («театр-зритель», «сцена-зал», «центр-периферия» и так далее), укрепляя границу внешнюю, отделяющую театр от вмешательства чиновников, системы госзаказов и т.д. Противостояние официального и неофициального уровней театральной культуры сочетается с противодействием театра-организации театру-организму, нормативного центра и конфликтной периферии. Таким образом, автор доказывает, что появление в структуре театрального пространства Малой сцены – не только закономерное следствие функционирования советской театральной культуры, но и свидетельство поисков театрами новых форм взаимодействия с обществом. Анализ театральной жизни 1960–1980-х гг. позволил сделать вывод о том, что на данном этапе Малая сцена была более необходима самим деятелям театра, нежели массовому зрителю. Оставаясь андеграундным, экспериментальным, элитарным театром Малая сцена становилась средством самоопределения и самовыражения отдельных режиссеров, актеров или творческих коллективов.

В связи с изменившимися политическими, экономическими и социокультурными условиями 1990-х гг. в театральной культуре четко обозначились две тенденции: во-первых, Малая сцена, которая продолжает быть символом свободного творчества и театрального эксперимента, и, во-вторых, «массовый» («коммерческий») театр, ставивший перед собой совершенно иные задачи. При этом прежняя структура театрального пространства распадается. Постсоветское театральное пространство лишается жесткой внешней границы, и российский театр начинает активно контактировать с европейским. Вследствие многообразия форм театра, его функций, способов организации контактов с аудиторией и т.д. постсоветское театральное пространство оказывается раздробленным на отдельные, мало связанные друг с другом, замкнутые «ячейки». К концу XX века Малая сцена становится одним из самых распространенных способов организации такой «ячейки». Сохраняя прежнюю ценностную базу (ориентацию на диалог и эксперимент, активное личностное начало создателя спектакля и зрителя и так

далее), Малая сцена противостоит уже не официальной идеологии, «спускаемым сверху» указаниям относительно выбора пьесы или режиссерской трактовки – главным оппонентом становится именно «массовый коммерческий театр». И в отличие от превалирующей в «массовом театре» развлекательной функции, реализуемой посредством воспроизведения стереотипных приемов, использования «успешных и проверенных временем» упрощенных фабул и образов, Малая сцена ориентируется на обновление и повышение уровня театральной культуры.

В третьем параграфе «Специфика пространства Малой сцены» Малая сцена рассматривалась как способ организации культурного пространства и как способ пространствопостроения в театре.

Автор раскрывает особенности функционирования Малой сцены в условиях усиления влияния современного города на человека и формирования у него состояния «безразличной анонимности». Согласно авторской концепции состояние «безразличной анонимности» есть следствие существования современного человека в условиях современной культуры, поливариантность которой приводит к дегуманизации и распаду целостного образа среды в человеческом сознании. Отношение к Другому как к «безразличному» объекту, если только этот Другой не оказывается родственником или другом является своеобразным способом защиты от вмешательства извне в индивидуально выстроенное и защищенное пространство. Состояние «безразличной анонимности» вынуждает человека закрываться от других людей, замыкаться в своем мире, становясь подобным объектом и в их глазах. Люди, находящиеся в одном физическом пространстве, духовно оказываются максимально удаленными друг от друга. Современные технологии предоставляют массу возможностей общения людей без нарушения этого состояния. В частности, это общение может происходить через медиа-посредника («бездушного посредника»). В процессе такого общения собеседник как живой субъект может условно ликвидироваться. В театре в силу специфики этого вида искусства можно лишь частично нивелировать физическую реальность собеседника. Так в условиях театра с большой сценой и залом, окруженными всевозможным техническим оборудованием, которое вместе с рампой и является неодушевленным посредником, у зрителя формируется чувство защищенности, но при этом сокращается степень зрительской «причастности» к происходящему на сцене, что не решает указанных выше проблем.

В этих условиях существование такого типа пространства как Малая сцена обусловлено стремлением современного человека преодолеть негативные воздействия реальности путем создания малого гуманизированного пространства защищенности. Малая сцена как форма культурного пространства исследуется в диссертации посредством анализа концептов «мир», «встреча», «уют», «единство», «граница» и «отграниченность» и др.

Ю. Степанов определяет Мир как «пространство, сравнительно небольшое, отграниченное от остального мира, где живут «свои», «мы», «наше

племя», «наш род»; где все люди «милы» друг другу; где господствуют хорошие договорные отношения, лад, «мир», покой; это место, где процветает «жизнь», а может быть, где она была и «зарождена»»¹.

«Отграниченность» является необходимым условием реализации на Малой сцене переживания пространства как «Мира». Формируя у зрителя (за счет драматургии, режиссуры, сценографии и т.д.) чувства защищенности и уюта, автор спектакля «настраивает» зрителя на открытый искренний диалог, целью которого является обсуждение или решение волнующих автора вопросов, а не просто обмен развлечения на деньги (как это происходит в «массовом театре»). Потребность в малом гуманизированном театральном пространстве подтверждается увеличением количества зрителей, предпочитающих Малую сцену как наиболее эффективную форму взаимодействия субъектов театральной культуры.

Определение сущностных черт и функциональных особенностей Малой сцены подкрепляется исследованием Малой сцены как особого типа пространственных переживаний. Автором дается определение Малой сцены как способа существования театрального пространства, отличающегося формированием особых, близких отношений актеров и зрителей, возникающих вследствие сокращения физической и духовной дистанций. Проявление специфики Малой сцены рассматривается на примерах реализации различных вариантов данной пространственной организации: театр с малой сценической площадкой, Малая сцена на большой сцене, внетheaterальное помещение, свободная сценическая площадка.

В работе выявляются особенности Малой сцены как способа пространствопостроения в театре на анализе таких качественных характеристик как «соразмерность», «контролируемость», «дистанция», «верх-низ», «прямота-кривизна», «пустота-наполненность», «центр-периферия» и других. Таким образом, Малая сцена исследуется как особый тип пространственных переживаний с точки зрения основных способов воздействия на зрителя. Автор показывает возможности Малой сцены при подготовке к участию в художественном диалоге, формированию «открытости», «доверительности», «ответственности» и «личного отношения» как у актеров, так и у зрителей.

Рассмотрение специфики Малой сцены позволяет определить место и роль данного явления в условиях современной культуры. Автором делается вывод о том, что через организацию условий для диалога Малая сцена помогает зрителю преодолеть восприятие мира как хаотичного и неподконтрольного, людей как «безразличных объектов», способствует личностному раскрытию зрителя в процессе восприятия спектакля – то есть формирует у зрителя внутренние ощущения свободы и активности и направляет его на внешний мир (на спектакль, актеров и других зрителей). Таким образом, зритель получает возможность проявить себя и с точки зрения

¹ Степанов Ю.С. Константы: Словарь Русской культуры. – М.: Академический Проект, 2001. – С. 91

его индивидуальности, и с точки зрения его представленности в жизни общества.

Вторая глава «Малая сцена в театральном пространстве России на рубеже XX – XXI веков» посвящена рассмотрению функционирования Малой сцены как пространства театрального эксперимента в условиях современной театральной культуры России.

В первом параграфе **«Экспериментальные возможности Малой сцены»** автор уточняет понятие и определяет критерии экспериментального театра, рассматривая основные приемы, используемые театрами, которые сегодня позиционируются как экспериментальные. Автор определяет театральный эксперимент как опыт создания определенных условий обновления приемов театрального искусства, изменения участников и системы ценностей театральной культуры в целом.

В работе выделяются и анализируются такие черты экспериментального театра как «маргинальность» театра, творческий подход к пространствопостроению, разрушение стереотипов зрительского восприятия и др. На примере практики ведущих российских театров и режиссеров рассматривается использование таких приемов экспериментального театра как организация «этапа предвкушения встречи», использование пространства вокруг театра, игра среди зрителей, «эффект сверхконтакта», использование внетеатральных помещений, свободных сценических площадок и так далее.

Наиболее распространенные приемы пространствопостроения в экспериментальном театре основываются на работе с таким понятием как «граница»: границы, определяющие характер отношений театра со своим зрителем, становятся частью художественного замысла. Работа с разного рода границами – одновременное установление и разрушение границ – характерная черта экспериментальных театров. Именно особое понимание границы обеспечивает проявление на Малой сцене таких черт как элитарность, маргинальность, открытость, диалогичность и так далее.

Обнаружена непосредственная взаимосвязь между экспериментом в условиях современной театральной культуры и сущностью Малой сцены. Малая сцена как особый вариант структурирования пространства в театре в частности и театрального пространства в целом обладает огромным потенциалом для реализации творческих задач режиссеров, актеров, зрителей (вне зависимости от их приверженности какому-либо направлению драматургии, школе актерского мастерства и т.п.).

Пройдя путь от андеграундного театра к общедоступному и распространенному, Малая сцена оставалась своеобразным «полигоном», на котором российский театр избавлялся от стереотипов, навязанных ему советской идеологией, осваивал опыт западноевропейского театра, созидал новые формы и вырабатывал новые системы ценностей. Всегда в основе столь разнообразных направлений работы лежали принципы экспериментального театра.

Можно сделать вывод о том, что усиление интереса режиссеров к театральному эксперименту свидетельствует о неудовлетворенности не только

содержанием театрального искусства, но и степенью его влияния на культурную жизнь общества. Театральный эксперимент, лежащий в основе Малой сцены, способствует выработке и выражению театром собственной творческой позиции, то есть формированию театрального самосознания, столь необходимого для дальнейшего развития данной формы культурной деятельности.

Второй параграф «Свободная сценическая площадка» посвящен проявлению одной из самых актуальных тенденций современного театра в условиях Малой сцены.

Словосочетанием «свободная сценическая площадка» принято обозначать свободно трансформирующиеся сцены, служебные помещения театра и вне-театральные помещения, которые используются под постановки. Перемещение зрителей из привычного пространства зрительного зала на сцену, в подсобные, служебные и вне-театральные помещения – популярный прием повышения эффективности диалога зрителя и театра.

Распространение постановок на свободной сценической площадке связано не только с увеличением в 1990-е гг. театральных коллективов, арендовавших нетеатральные помещения, но и с появлением театральных проектов, ставящих перед собой не только образовательные, но и экспериментальные задачи. На основе свободной сценической площадки проводятся конкурсы, «мастер-классы», проводятся театральные фестивали, объединяющие раздробленное театральное пространство. Театральный фестиваль ликвидирует разъединенность деятелей театра, работающих в разных городах, а также отменяет границу между театром и зрителями: актеры, игравшие несколько часов назад свой спектакль, становятся простыми зрителями, простой зритель на обсуждении может занять место критика, а критик может оказаться включенным в очередное театральное действие – это единый театральный процесс в едином пространстве. В данном контексте анализируется экспериментальная деятельность Екатеринбургского ТЮЗа.

Актуализация свободной сценической площадки связывается в диссертации с увеличением так называемых «бездомных» театров, то есть театральных коллективов или отдельных авторов (режиссеров, драматургов и актеров в одном лице), которые позиционируют себя как свободные от привязки к определенному помещению (такowymi являются, например, «Союз правых театров», Театр.doc, И. Вырыпаев, Е. Гришковец и др.).

Проведенный в работе анализ показывает, что большинство проектов на свободной сценической площадке, как правило, выходят за рамки только театральной культуры. Их авторы, многие из которых пришли в театр из других профессий, ломают многие стереотипные представления о театре как драматическом действии, разыгрываемом актерами на сцене для зрителей в зале. «Размываются» границы между жанрами, различными актерскими и режиссерскими школами, пьесой и нередактированной стенограммой речи реальных людей, актером и зрителем. Главенство режиссера в театре оспаривается, так как его функции может выполнять человек любой профессии. Все чаще употребляется понятие «автор проекта (спектакля)».

Свободная сценическая площадка позволяет авторам выстраивать определенную Игру, каждый раз новую и непредсказуемую для всех участников. В данном случае наблюдается переосмысление столь распространенного во второй половине XX века понятия «авторский театр».

В третьем параграфе «Пространство «авторского театра» (на примере театра Николая Коляды)» проанализировано существование «авторского театра на малой сцене» в современном капитализированном пространстве культуры на примере «Коляда-театра» (Екатеринбург).

В работе доказывается, что представленная история Малой сцены начиналась с «авторского театра» и на сегодняшний день оказывается неотрывно связанной с данным понятием. Выход Малой сцены из подчинения большой сцены, «оживление» театрами изначально нетеатральных помещений, оформление собственного индивидуального пространства, соответствующего определенной концепции – один из самых распространенных алгоритмов появления «авторского театра». И хотя история Малой сцены еще не завершена (как в принципе не завершаемым представляется театральный процесс) «Коляда-театр» не просто достиг своей зрелости, но выглядит вполне завершенным в плане выработки концепции, собственного художественного языка.

На примере истории появления авторского театра Н. Коляды в Екатеринбурге, исследована специфика работы режиссера с актерами, художником и зрителями в условиях «авторского театра», одной из отличительных черт которого является мощное индивидуально-личностное начало. Объединение драматурга, актера и режиссера в одном лице способствует решению задачи существования театра в капитализированном пространстве культуры. И если в XX веке деятельность режиссера обеспечивала закрепление достижений и появление чего-то нового в театре, то в начале XXI века в условиях экспериментального авторского театра режиссер одновременно должен быть и менеджером. В условиях коммерциализации в сфере театральной культуры можно обнаружить действие процессов пространственного разделения труда и географического перемещения собственности: когда ценность (например, пьеса) производится в одном месте (одним человеком), реализуется в другом месте, а доход получает продавец. Н. Коляда реализует по аналогии пространственное «объединение труда», производя и реализуя свои сочинения в одном месте – «Коляда-театре».

В работе анализируются приемы Н. Коляды по организации театрального пространства, позволяющие театру вписаться в пространство городское. Формируя пространство вокруг и внутри театра, режиссер не просто обращается к некоему общему объему культурной памяти, объединяющей жителей данного города, страны, времени, но создает «мир Коляды». В «Коляда-театре» наблюдается объединение черт символически-значимого места и личностно-значимого места. Если личная значимость формируется самим автором театра, то символическая значимость зависит и от того, на какой улице, в каком помещении театр находится. Таким образом «Коляда-театр» как место производится на пересечении материальной,

символической и репрезентативной практики, становясь центром притока зрительского внимания, символического и экономического капитала.

Н. Коляда постоянно играет со всевозможными границами: «театр – город», «массовый – народный – элитарный театр», «личное – неличное в театре», «индивидуальное – всеобщее» и так далее. Игра с границами становится важнейшим аспектом самоопределения авторского театра и вписывания его в театральное пространство. Исследование различных направлений работы Н. Коляды (драматургия, режиссура, преподавание, редакторское дело, организация фестивалей, клубов и т.д.) и определение степени его включенности в культурное пространство позволяет сделать в работе следующий вывод: процессы самоопределения и самореализации обеспечивают не только специфику «авторского театра Н. Коляды», но и потенциал для дальнейшего развития, так как данные процессы являются принципиально незавершаемыми.

В **Заключении** подведены итоги, сформулированы основные результаты диссертационного исследования, обозначены перспективные направления исследования данной темы.

Основные положения диссертации представлены в следующих **публикациях**:

1. Малая сцена с большой буквы «М», или качественное изменение понимания малого театрального пространства в конце XX века // Россия в III тысячелетии: прогнозы культурного развития. Качество жизни: Наука. Культура. Образование. Искусство. Власть. Производство. Материалы научной конференции (Екатеринбург, 6–7 декабря 2002г.). – Екатеринбург: Издательство АМБ, 2002. – С. 92–93.

2. Человеческий фактор на Малой сцене: к вопросу о тенденциях развития современного театра // Культура современного российского общества: состояние, проблемы, перспективы. Труды Международной научно-практической конференции (Екатеринбург, 10–12 апреля 2003). – Екатеринбург: УГТУ-УПИ, 2003. – С. 293–296.

3. Театральное пространство современной России // Актуальные проблемы культурологии. Тезисы Международной научной конференции аспирантов и студентов. – Екатеринбург: Изд-во Уральского государственного университета, 2004. – С. 36–39.

4. Сущность Малой сцены // Научные труды VIII отчетной конференции молодых ученых ГОУ ВПО УГТУ-УПИ, Сборник статей в 2 ч. – Екатеринбург: ГОУ ВПО УГТУ-УПИ, 2005. – Ч. 1. – С. 500–504.

5. Театральное пространство: культурологический аспект // Известия Уральского государственного университета. № 35. Вып. 9. Серия «Гуманитарные науки». – Екатеринбург: Изд-во Уральского государственного университета, 2005. – С. 57–63.

6. Феномен Малой сцены в условиях современной городской культуры // Урал индустриальный. Бакунинские чтения. Материалы VII

Всероссийской научной конференции (1 ноября 2005 г.). В 2-х тт. – Т. 2. – Екатеринбург: ООО «Издательство УМЦ УПИ», 2005. – С. 335–339.

7. Всегда юный театр // УРФО. – №7–8 (июль – август 2005). – С. 56–57.

8. Проблема преодоления границ: Город – Улица – Театр // Проблема города в культурной антропологии: история и современность (III Колосницынские чтения). Сборник научных трудов аспирантов, студентов, преподавателей. – Екатеринбург: Изд-во Уральского гос. ун-та, 2006. – С. 153–159.